

número 0.otoño 2015

uppercut

Alberto
Humanes

Alfredo
Baladrón

Álvaro
Moreno

Belén
Granja

Jordi
Hernández

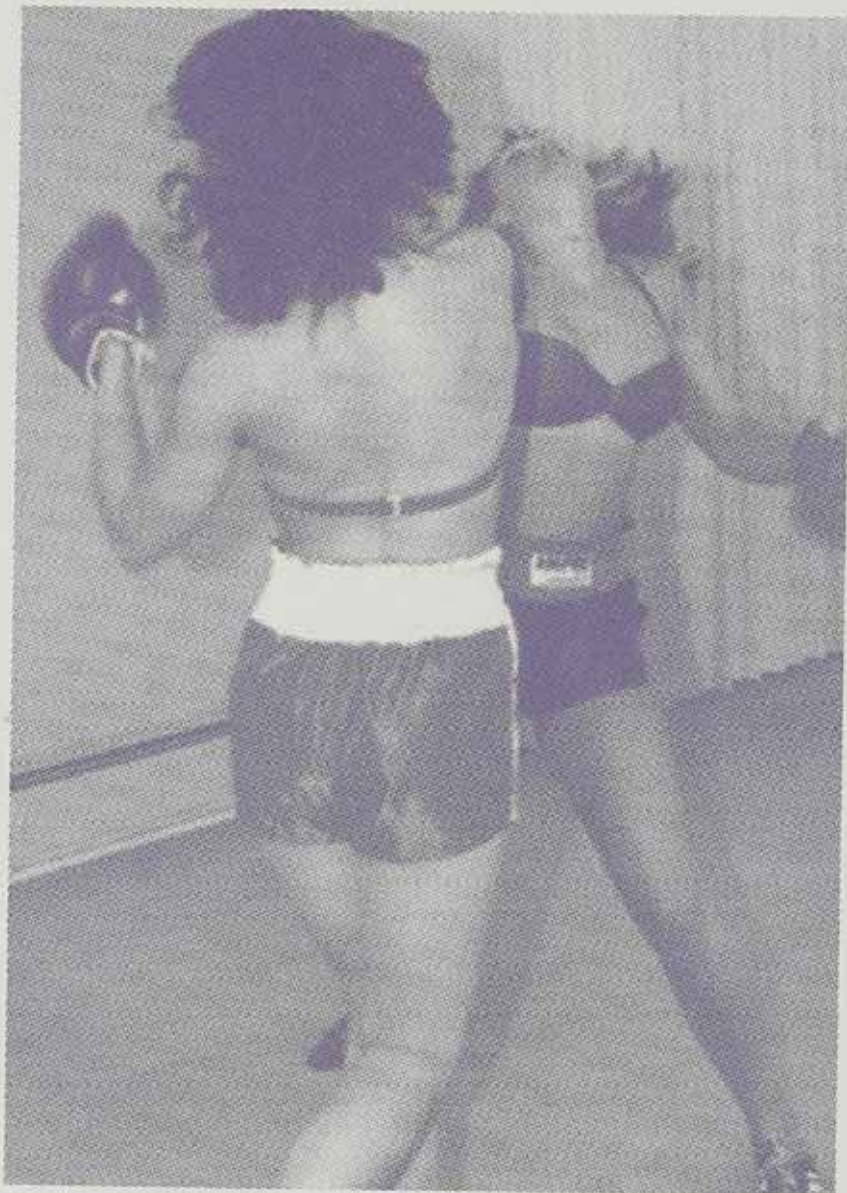
Juan
Ruescas

Julio César
Moreno

Nadezhda
Vasileva

Patricia
Grande

Ricardo
Montoro



Editorial

Director de la Escuela Técnica Superior de
Arquitectura de Madrid
Luis Maldonado Ramos

Director del Departamento de Proyectos
Arquitectónicos
Federico Soriano Peláez

Director
Federico Soriano Peláez

Coordinador
Ignacio Borrego Gómez-Pallete

Redacción
Pablo Santacana López
Raquel Díaz de la Campa Arias
Rosario Lozano González

Comité científico
José Ignacio Ábalos Vázquez
Juan Coll-Barreu
Antonio González-Capitel Martínez
Concepción Lapayese Luque
José Manuel López-Peláez Morales
Miguel Martínez Garrido
María Teresa Muñoz Jiménez
Rafael Pina Lupiáñez
Luis Rojo de Castro
Federico Soriano Peláez
Pedro Urzáiz González

ISSN 2444-7331
Depósito Legal M-35114-2015

Impresión
Dayton Stock Cero

Tipografías
Fabrik Typeface, Fabian Fohrer
DIN Typeface, Albert-Jan Pool

Distribución, suscripción y venta
Mairea Libros ETSAM-UP Madrid
Av. Juan de Herrera 4, 28040
Madrid, España.

dpa-etsam.com/prints

Revisores Externos
Amadeu Santacana Juncosa
Escola Tècnica Superior d'Arquitectura del Vallès
Universitat Politècnica de Catalunya

Nerea Calvillo González
Centre for Interdisciplinary Methodologies
University of Warwick

Fernando Quesada López
Escuela Técnica Superior de Arquitectura y Geodesia
Universidad de Alcalá de Henares

Carlos Pérez-Pla de Viu
Escuela de Arquitectura
Universidad Alfonso X el Sabio Madrid

Uriel Fogué Herreros
Escuela Superior de Arte y Arquitectura
Universidad Europea de Madrid

Andrés Jaque Ovejero
Graduate School of Architecture, Planning and Preservation GSAPP
Columbia University

Índice

- 4 Alberto Humanes
Lectura urbana de la arquitectura de grandes luces:
Proyectos de vivienda en Madrid.

- 10 Alfredo Baladrón
Le Corbusier y el espacio inefable. La búsqueda de la
emoción estética a través de la síntesis de las artes.

- 19 Álvaro Moreno
Desde les immatériaux.

- 25 Belén Granja
La Abstracción Intuitiva: Una aproximación al
pensamiento andino- y sus maneras de hacer. El caso
de Quito- Ecuador.

- 32 Jordi Hernández
La ducha como instrumento de control.

- 42 Juan Ruescas
The High Line: autenticidad y tenacidad.

- 48 Julio César Moreno
Los establos de Gut Garkau: una construcción que
recibió forma de la función y otros misterios.

- 56 Nadezhda Vasileva
Wakonyousai. Objetualidad
en el espacio doméstico japonés.

- 64 Patricia Grande
Articulación _1.01982 Storefront for Art and
Architecture.

- 73 Ricardo Montoro
Entre plantas. Atlas semántico.

Álvaro Moreno

Les Immatériaux



Fig. 01

*immatériaux
lyotard
postmodernism
architecture, material
dematerialization*

*immatériaux
lyotard
postmodernidad
arquitectura
material
desmaterialización*

plan de l'exposition

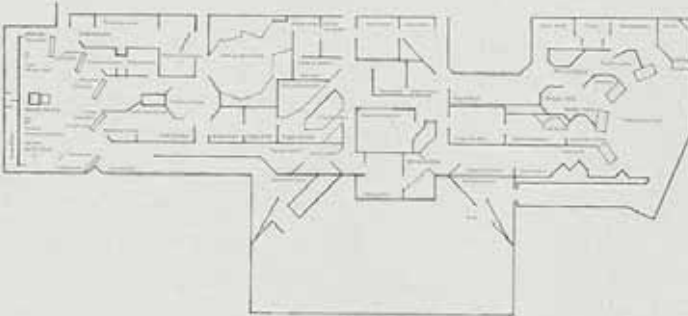


Fig. 02

Fig. 01
Vista de Les
immatériaux.

Fig. 02 Plano del
catálogo de la
exposición.

30 años después de "Les Immatériaux", este texto trata de aportar una lectura comprensiva del evento desde la mirada de un arquitecto. La cuestión principal sobre la que se despliega la exposición –la cuestión de las nuevas tecnologías en relación o enfrentadas a la modernidad– extiende el debate a todos los ámbitos de relación del hombre occidental. Para obtener de ello un conocimiento específico de la arquitectura se plantea seguir el camino de las referencias y las herramientas que el comisario (el filósofo J.F. Lyotard) toma prestadas de ella para materializar su discurso. Desde este punto de vista se inicia un análisis que se centra en la organización laberíntica de la exposición, las preocupaciones del autor respecto a su ejecución material y la documentación específicamente arquitectónica que se muestra en determinadas instalaciones. Con la información obtenida se aventura una hipótesis sobre el sentido de la desmaterialización de la arquitectura.

1. J.F. Lyotard actuó como comisario general, encabezando un equipo pluridisciplinar, con el historiador Thierry Chaput como co-comisario.

2. Celebrada entre el 28 de marzo y el 15 de julio de 1985 en la Gran Galería de la 5ª planta del Centro Georges Pompidou, en París.

3. Tras varios títulos provisionales para el trabajo desde 1982, el 10 de agosto de 1983, aparece "Les Immatériaux", también como título provisional, en la carátula del primer informe de proyecto redactado bajo la autoría de Lyotard. Documentos del Archivo "Les Immatériaux" del C.G. Pompidou, Caja 94033/237.

4. BLISTÈNE, Bernard. "Conversations con Jean-François Lyotard" en Flash Art, nº127, Milano, 1985, p.85. Consultada versión inglesa, disponible en <http://www.kether.com/words/lyotard/>

5. LYOTARD-withBlistène-LesImmatériaux-FlashArt-March1985.pdf [consulta:03-11-2014] LYOTARD, Jean-François. "Defining the postmodern" en ICA DOCUMENTS, nº4, London, 1986, pp.6

6. Extracto de una carta dirigida a Alain Arvois por J.F. Lyotard y Thierry Chaput, fechada el 28 de mayo de 1984 presentando el proyecto previo de la exposición. Documento del Archivo "Les Immatériaux" del C.G. Pompidou, Caja 94033/223.

7. HUDEK, Anthony "From Over to sub-exposure: The Anamnesis of Les Immatériaux", en Tate Papers 12, London, 2009, pp.2. Disponible en <http://www.tate.org.uk/download/file/id/7267> [consulta:03-11-2014]

8. Según comentario de Gianni Vattimo en la mesa redonda "Arte y espacio: ontología estética" celebrada en la ETSAM el miércoles 7 de mayo de 2014.

9. Participó como arquitecto y escéngrafo Philippe Dels para la implantación de la exposición. La generación de contenidos y discurso disciplinar estuvo a cargo de Alain Guiheux. Según cargos reflejados en el catálogo de la exposición y documentos del Archivo "Les Immatériaux" del C.G. Pompidou, Cajas 94033/223, 94033/224, 94033/237, 95052/026, 95052/027.

10. BLISTÈNE, Bernard. Op.cit.p.87

11. LYOTARD, J.F. "La question principale" en Album et inventaire de la manifestation "Les Immatériaux", Paris, Editions du Centre Georges

En 1985 una exposición sacudió el mundo de la cultura instalado en los museos occidentales: hologramas, mallas tensadas y proyecciones configuraban un laberinto virtual a través del cual el visitante se adentraba escuchando los mensajes que se reproducían en sus auriculares, sin más guía que su propia intuición, interés o curiosidad por cada una de las instalaciones expuestas. La exposición trataba de la conciencia estética de su época y, por primera vez para una institución como un museo, se designaba a un filósofo como comisario.

El filósofo era J.F. Lyotard¹, el museo el Centro Nacional Georges Pompidou y la exposición "Les Immatériaux"². De este modo, Lyotard culmina un trabajo que iniciaba varios años antes el Centro de Creación Industrial (CCI), como departamento dependiente del C.N. Georges Pompidou³.

Como él mismo comenta en una conversación con Bernard Blistène⁴, el nombre de la exposición iba a ser "Nouveaux Matériaux et Création", pero la puesta en crisis de cada una de las palabras del título (¿qué se supone que quiere decir nuevo? ¿y creación?, ¿qué implicación tiene la palabra material para un arquitecto o un industrial?) le hizo plantear el problema desde un punto de vista diferente.

Se sirve de los materiales y objetos expuestos para dar forma a un discurso que trasciende lo concreto. "La cuestión de la postmodernidad" decía Lyotard⁵, "es también la cuestión de las expresiones del pensamiento: arte, literatura, filosofía, política."

La exposición evidenciaba la pertenencia a una "nueva era tecnológica" y trataba de mostrar la correspondencia con "una sensibilidad diferente y una percepción del mundo renovada", como indicaba en el catálogo de la exposición François Burkhardt, director del CCI.

En torno a la exposición se desarrollaron una serie de actividades paralelas (programación cinematográfica, seminario sobre investigación filosófica interdisciplinar, conciertos, exposiciones y publicaciones) convirtiéndose el conjunto en un evento, según lo denominaron sus autores: una manifestación.

Si aquello constituyó entonces una manifestación, ahora se puede tratar de reconstruirlo y acceder a lo que reivindicaba en forma de manifiesto, el de la postmodernidad según Lyotard. Si "La Condición Postmoderna" era un informe sobre el estado del saber, esta exposición es una puesta en práctica para transmitirlo: "la arquitectura de la exposición entera aparecerá como un ensayo de realización de un espacio-tiempo 'post-moderno'".⁶

Su importancia se ha recordado en los últimos años con motivo del simposio "Landmark Exhibitions: Contemporary Art Shows since 1968", organizado en la Tate Gallery en 2009, o el celebrado en la universidad de Lüneburg en 2014 con motivo de su 30º aniversario.

La apuesta de la exposición es tan grande que incluso uno de sus comisarios, Thierry Chaput, la calificó en su día como "una de las últimas experiencias románticas".⁷

Esta ambición y la cercanía de los temas que se tocan en ella relacionados hoy día con la arquitectura elevan la complejidad del análisis que se puede realizar de la exposición. Sin embargo, clasificar lo expuesto en dos grupos permite fijar el objeto de estudio.

El primer grupo seguiría el camino de las sugerencias que "dotan de palabras" a las acciones de los arquitectos⁸: a través de visiones parciales de temas tangentes a la propia disciplina (música, sociología, industria, arte, filosofía, etc.). El segundo trataría de diferenciar el camino de las referencias propias de la arquitectura junto con el planteamiento y ejecución del montaje de la exposición. Aquí es la arquitectura la que "presta" sus referencias y sus herramientas al filósofo para comunicar un mensaje.

Es este último camino el que continuará el escrito.

EL MONTAJE DE LA EXPOSICIÓN.

La exposición se desarrolló en la quinta planta del Centro Pompidou y para comprenderla es necesario primero tener presente su organización.

(Moreno_Alvaro_2.jpg) Pie de foto: Plano del catálogo de la exposición.

Según el plano, el visitante podría pensar que se internaba en un laberinto. A priori no existe un recorrido claro sino un primer espacio desde el que cinco puertas dan paso a lo desconocido. Y no por cinco caminos lineales, sino enredados, mixtos, que confluyen y comparten tramos. Sin embargo, una vez traspasado el acceso, el espacio de la exposición no es el esperado: los recintos que se indican en planta no se traducen en espacios confinados entre muros o paredes y los recorridos que parecían tan claros se difuminan en determinados puntos.

Este desajuste es la primera muestra de que la representación no corresponde a un espacio clásico expositivo. Lo explica Lyotard, hablando de sus intereses al organizar la exposición en términos de espacio y tiempo:

"Apelamos a dos principios: ni molduras sofisticadas ni pedestales. No queríamos más re-evocaciones de la galería o el salón [...]. Queríamos evitar este modo frontal de exhibir los objetos y tuvimos que descubrir un sistema más fluido e inmaterial para organizar el espacio."

"En vez de muros, tendremos un sistema de membranas tensadas de suelo a techo, y la forma en la que se iluminen permitirá variar las distancias que el ojo puede abarcar y modular las indicaciones que se deben seguir, pero sin ser prescriptivos, ya que muchos de los sitios que se van a construir formarán intersecciones que le permiten a uno salir despedido en cualquier dirección".¹⁰

Los organizadores recurren a materiales y elementos propios de la arquitectura de su tiempo, como las mallas tensadas, el uso de la luz, el sonido e incluso el olor, para definir un espacio de sugerencias.

Esta primera aproximación material a la realidad construida de la exposición es la más inmediata, cercana y comprensible (por su visibilidad) para quien la visita.

Junto a ella, se produce un segundo desplazamiento, menos evidente y, en mi opinión, determinante para comprenderla. Está relacionado con la organización de los contenidos, con la forma de "disponer los temas según ideas". Lyotard estructura el contenido según cinco líneas, como si fuera una matriz.

Estas cinco líneas responden a cinco preguntas clave, "cinco cuestiones que componen "la" cuestión:

¿De dónde proceden los mensajes que se nos proponen (cuál es su maternidad)?, ¿a qué se remiten (a qué materia se refieren)?, ¿según qué código se descifran (cuál es esta matriz)?, ¿sobre qué soporte se inscriben (cuál es su material)?, ¿cómo se transmiten a los destinatarios (cuál es el material de esta dinámica)?"¹¹

De esta forma se originan familias de sitios según una disposición lineal, aunque no siempre continua, que comparten su procedencia común (maternité, matière, matériel, matrice, matériaux).

plan de l'exposition

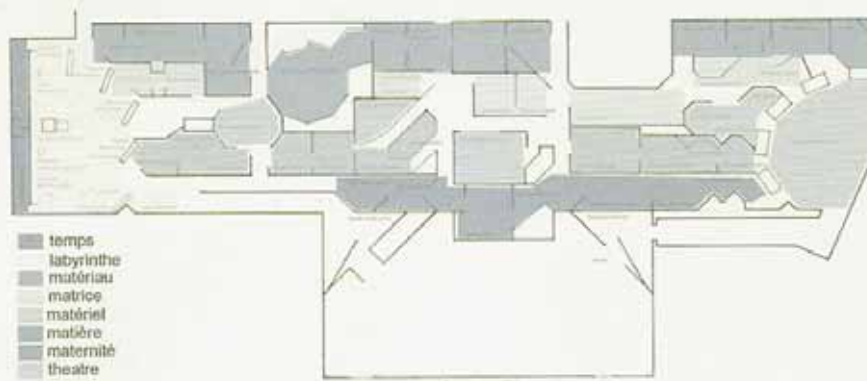


Fig. 03

plan de l'exposition

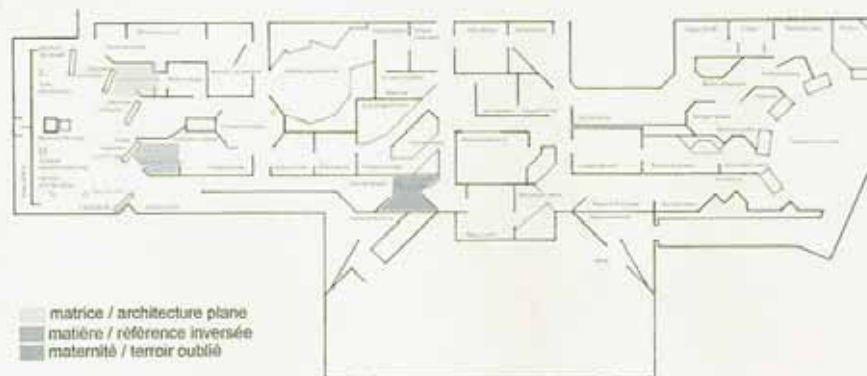


Fig. 04

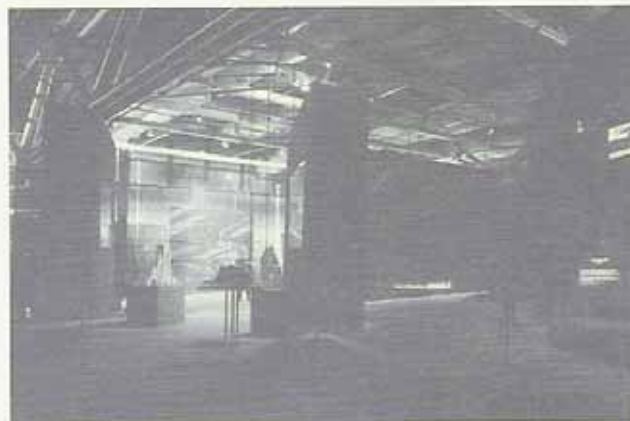


Fig. 05

Fig. 03 Plano de relaciones entre las instalaciones de la exposición.

Fig. 04 Plano de instalaciones de arquitectura.

Fig. 05 Vista de "Les Immatériaux": Vista del sitio "Architecture plane" desde la zona "Labyrinthe du langage".

A esto se añade un segundo orden transversal, que relaciona las instalaciones entre sí, independientemente de su procedencia. El texto en el que se indica aparece en la primera ficha del catálogo y se ofrece como apoyo para el visitante.

"Para facilitar el orden de la visita y la comprensión del inventario, se sitúa una viñeta en cada ficha. Recuerda en negrita el título del sitio al que se refiere, así como la sección principal de la que depende. Los sitios que pertenecen a otras secciones, pero son afines al sitio referido, se indican en letra normal."¹²

Según estas dos reglas, se podría leer el plano elaborado de la imagen [5]: los trazos continuos muestran cada una de las líneas de la matriz y los iconos las afinidades entre las instalaciones.

En el plano original sólo se nombra el sitio, se ubica en relación a otras instalaciones y se sugiere una geometría aproximada del espacio. Bajo esta mirada el plano se ha convertido en un mapa de conceptos, en un híbrido entre representación física y conceptual, "un lugar en el cual es fácil entrar pero difícil salir"¹³

Liotard, en sus declaraciones sobre el montaje de la exposición, demuestra apoyarse críticamente en lo conocido y recurrir a la tecnología de su tiempo para ofrecer una atmósfera diferente, pero rebasa un discurso lineal y sin riesgo para dar cabida a la complejidad de un pensamiento de múltiples capas y conexiones construido a base de fragmentos: "Se trata de inducir un modo de visita que rompa con el principio 'moderno' de 'viaje pedagógico' [...] eliminando la geometría de la galería en beneficio de la topología de los sitios, dejando al visitante la facultad de determinar su propio camino."¹⁴

No existe una *promenade architecturale* (el camino no es único ni jerarquizado) ni tampoco se muestra un espacio fluido con un orden establecido en un sistema. La fragmentación de las instalaciones remite a una percepción sincopada de los contenidos.

El primer problema, evidente para un visitante, era recorrer la exposición ajeno al discurso de los comisarios, no prestarle atención si lo conocía o disponer sólo de información parcial. El segundo y principal problema era no poder recomponer el sentido de lo que se mostraba, percibiendo las instalaciones sólo como elementos autónomos.¹⁵

"Sigo pensando [...] que toda la exposición se concibió como un signo que se refiere a un significado perdido. Y este significado perdido [...] es una cuestión del desasosiego que rodea el final de la era moderna además del sentimiento de júbilo que se asocia a la aparición de algo nuevo."¹⁶

La reflexión de Lyotard es esclarecedora:

Realmente éste parece el enunciado de la exposición: la ruptura entre signo y significado, entre la realidad que se muestra y su sentido.

El significado adquiere autonomía respecto de la realidad, pudiendo desarrollar un discurso paralelo.

Si se analiza la organización espacial del montaje se observa cómo los mecanismos arquitectónicos empleados son eficaces para transmitir al público esta complejidad.

El recorrido en la exposición no es lineal y tampoco es único¹⁷. Visitar toda la exposición supone realizar caminos de ida y vuelta, volver a recorrer sitios, pero accediendo a ellos con diferente información.

El conocimiento alcanzado por el visitante no es progresivo, no se acumula según una secuencia hasta completar una información. Es fragmentario, ni se asegura que sea completo respecto de lo expuesto (por la renuncia a cubrir todos los sitios) ni que el conjunto de lo expuesto llegue a abarcar un conocimiento cerrado y completo.

Esta disposición espacial tiene un efecto claro: la experiencia del tiempo también se altera.

Si en una exposición tradicional es prácticamente inmediata la integración del conocimiento de lo expuesto en el discurso colectivo de la muestra, en este caso la práctica autonomía

de todas las instalaciones acentúa la individualización de la experiencia temporal del visitante incrementando el desfase entre el tiempo dedicado a extraer información de cada instalación y su comprensión en el conjunto.

La yuxtaposición de instalaciones se convierte así en una yuxtaposición de tiempos, completamente personalizada. Quien recorre la exposición comprende que no se enfrenta a un sistema temporal (lineal, jerarquizado) sino a una suma (la suya propia) de instantes de diferente intensidad que se corresponden con lo inesperado, constituyendo un evento.

La última instalación, "temps différé", hace referencia a esto:

"Existencia simultánea de tiempos diferentes. Presencia de lo diferido y ausencia de lo inmediato. El tiempo no es único ni lineal, cada instante se despliega en momentos múltiples."¹⁸

LA ARQUITECTURA EN LA EXPOSICIÓN

La arquitectura, como realización perteneciente a una disciplina, también se muestra como objeto de reflexión específico: aparece explícitamente en tres de las instalaciones, cada una en una línea diferente de la matriz organizadora.

Pie de foto: Plano de instalaciones de arquitectura.

La primera instalación se encuentra en la línea maternité (maternidad, procedencia). El sitio, "Terroir oublié" (región olvidada).

Toma referencias de Wright, un ladrillo de su casa en Oak Park, y de Aalto, unas cerámicas de revestimiento y unas composiciones en madera.

En ambos casos se refiere a los materiales entendiéndolos "sacralizados como objeto museológico". Recuerda que durante un siglo la arquitectura tuvo en los materiales el origen de "la idea": descubrir la naturaleza íntima de los materiales y proyectar conforme a ella. Según la ficha de presentación del sitio, el edificio ya no se crea más a partir del lugar y sus materiales. Ya no edificamos, implantamos.

La segunda referencia a la arquitectura está en la línea matière (materia, el objeto sobre el que se transmite información, el referente del mensaje). El sitio "Référence inversée" (referencia invertida) muestra maquetas y dibujos en axonométrica de varias casas de Peter Eisenman: House II, House X y House EL Even Odd.

La referencia a la materia de la arquitectura se invierte. La obra proyectada ya no tendrá como finalidad principal el construirse. El concepto, el diseño o la comunicación amplían el entendimiento del material que independiza la arquitectura de la realidad construida, rompiendo la cadena signifiante.

Por último, en la línea matrice (matriz, según qué código se descifra el mensaje) el sitio "Architecture plane" es el más extenso. Muestra representaciones, que son más cuadros que planos, de obras de Rem Koolhaas (Tour en barre, Rotterdam, 1982) y Zaha Hadid (Les trois tours, 1985), maquetas de los arquitectos Alpha (1923) y Beta (1926) de Malevitch, una construcción neoplasticista en 1929 de César Domela y el diseño definitivo en 1921 de Piet Zwart para un stand.

Lyotard está interesado en De Stijl por el modo de proyectar, le fascina porque hace a la arquitectura independiente de los materiales que construirán el lugar y, por tanto, de lo que le dará un valor signifiante según la historia. La arquitectura no necesita mantener el aspecto de arquitectura, parece decir. El diseño del arquitecto se libera de esas obligaciones (puertas, ventanas, construcción, etc.) para acercarse a las del pintor.

12. Ibid., p. 4

13. ECO, Umberto, "Prólogo" en SANTARCANGELI, Paolo, "Libro de los Laberintos", Madrid, Ediciones Siruela, 2002, p.13

14. Extracto de una carta dirigida a Alain Arvois por J.F. Lyotard y Thierry Chaput, fechada el 28 de mayo de 1984 presentando el proyecto previo de la exposición. Documento del Archivo "Les Immatériaux" del C.G. Pompidou, Caja 94033/223.

15. A este respecto se ha consultado PERRATON, Charles, "L'œuvre des petits récits autonomes", en Yannick Courtel et al., Les Immatériaux au Centre G. Pompidou en 1985: étude de l'événement exposition et de son public, Paris, Expo-Media, 1986 pp. 13-22.

16. BLISTÈNE, Bernard, Op.cit.p.87

17. A cada visitante se le daba una tarjeta magnética con la que registrar su recorrido único por los diferentes sitios de la exposición. En LYOTARD, J.F. op.cit. pp.26-27

18. LYOTARD, J.F. op.cit. ficha sitio "temps différé"

19. GUERRIER, Philippe, Metope (video), Salon Concept, 1985.

20. Se completa esta reflexión con la intervención de Lyotard en el simposio celebrado en el ICA en Londres (mayo 1985) y recogido en LYOTARD, Jean-François, "Response to Kenneth Frampton" en ICA DOCUMENTS, nº4, London, 1986, pp.30

21. LYOTARD, J.F. "Epreuves d'écriture" de la manifestation "Les Immatériaux", Paris, Editions du Centre Georges Pompidou, 1985, p.42

Una conclusión, la desmaterialización en la arquitectura.

Con la "Tour en barre" de Koolhaas de fondo, Lyotard desgrana y amplía estas reflexiones en una videoentrevista realizada en la misma exposición¹⁹.

En ella remarca dos diferencias, según su punto de vista, que caracterizan el entendimiento del papel del arquitecto en esta nueva época.

Por un lado se refiere a los dos proyectos no construidos de Koolhaas y Hadid. Entiende que para ellos no es relevante saber si el proyecto se va a construir. El proyecto se encuentra en un lugar intermedio entre la imaginación y la descripción de la solución final. La arquitectura ya no necesita un proyecto o un cliente real, sino un proyecto programado, que luego se construirá con la ayuda de los nuevos materiales de la construcción.

La construcción deja de ser el objeto de la arquitectura. Ahora es el diseño el que ocupa ese lugar.

Por otro lado, se pregunta a quién y para qué se dirige hoy la arquitectura²⁰.

Las grandes arquitecturas del pasado sabían a quién se dirigían sus edificios (una divinidad, un rey o una idea) pero la tragedia de ese momento (y de la arquitectura postmoderna que critica) es no saberlo y responder con la parodia, la ironía o la cita para esquivar la pregunta.

Si el objetivo de la arquitectura es sólo edificar y no habitar, no se necesitaría un arquitecto, ¿cuál sería su finalidad?

Habitar implica responder a las demandas de la vida, de los habitantes.

Y es aquí donde cobra importancia fundamental la idea de cuerpo y su relación con el espacio.

A través de Les Immatériaux se ha representado el cuerpo como objeto tecnológico, objeto de operaciones técnicas, ligado a multitud de instrumentos para enviar y recibir mensajes que difuminan (o problematizan) la relación con el exterior. Una arquitectura capaz de dar respuesta a estas cuestiones dejaría en el filtro de "Les Immatériaux" lo que creía tener de significativo hasta entonces, estableciendo una nueva relación con el cuerpo y con el lugar, la tradición y el material heredados de la modernidad.

En las pruebas de escritura²¹, Dan Sperber definía la palabra "desmaterialización" de un modo que se podría aplicar a la arquitectura de hologramas y realidades virtuales: "Literalmente: destrucción. Figurativamente: sustitución de un soporte material por otro, generalmente menos sólido o menos palpable".

Sin embargo, es sobre el soporte donde se inscribe con mayor intensidad el trabajo del arquitecto. Al igual que para otros artistas, o para el mismo Lyotard diseñando esta exposición, el trabajo incómodo sobre el soporte, alterando sus condiciones, encontrando nuevas relaciones, es el que permite asomarse a algo no dicho aún o tratar decirlo de una forma propia.

Al contrario de lo que se podría suponer, la arquitectura no se desmaterializa, sino que se materializa de una forma muy concreta que posibilita estas situaciones. *matière* (materia, a qué se refiere). El sitio "Référence inversée" (referencia invertida) muestra maquetas y dibujos en axonométrica de varias casas de Peter Eisenman: House II, House X y House EL Even Odd.

La ficha del sitio es suficientemente clara: la referencia a la materia de la arquitectura se invierte, el edificio representa a su representación sobre el papel. Por último, en la línea *matrice* (matriz, qué código descifra) el sitio "Architecture plane" (arquitectura plana) es el más extenso. Muestra representaciones, que son más cuadros que planos, de obras de Rem Koolhaas ("Tour en barre", Rotterdam, 1982) y Zaha Hadid ("Les trois tours", 1985), maquetas de los arquitectos Alpha

(1923) y Beta (1926) de Malevitch, una construcción neoplasticista en 1929 de César Domela y el diseño definitivo en 1921 de Piet Zwart para un stand.

Lyotard está interesado en De Stijl por el modo de proyectar, que hace a la arquitectura independiente de los materiales que construirán el lugar y, por tanto, de lo que le dará un valor significativo. El diseño del arquitecto se libera de las obligaciones de la construcción y se acerca a las del pintor. Nada distingue, parece, un dibujo de arquitecto de un dibujo de pintor.

Con la "Tour en barre" de Koolhaas de fondo, Lyotard desgana y amplía estas reflexiones en una videoentrevista realizada en la misma exposición y recogida en el nº2 de la video-serie "Metope".

En ella señala una diferencia más, pero fundamental, que caracteriza su entendimiento del papel del arquitecto en esta nueva época. Y lo hace refiriéndose a los dos proyectos no construidos de Koolhaas y Hadid.

El entiende que para estos arquitectos no es relevante saber si el proyecto se va a construir, sólo si está programado, si es posible. Eso no significa que no haya preocupación por el material, puesto que el material a medida para construirlo se va a fabricar. Para Lyotard, la construcción ya no es el objeto verdadero o auténtico de la arquitectura, lo es la capacidad de imaginar un espacio diferente.

Recogiendo las sugerencias de la exposición, esta diferencia se logrará en la medida en que la arquitectura sea capaz de recorrer el laberinto de "Les Immatériaux" para despojarse de lo que creía tener de significativo hasta entonces:

- Del material "sagrado" de la modernidad, como limitación para proyectar. Su soporte serán los nuevos materiales de fabricación industrial, creados en función del proyecto y no a la inversa.

- De la herencia del lugar: ya no edificamos, implantamos.

- De la obra ejecutada como referencia segura, fiable y cerrada, como resultado. Recuperarla como una prueba más, como nueva maqueta que desarrolla el proyecto.

- De las obligaciones del diseño arquitectónico respecto a la construcción para recuperarlas enriquecidas en los intereses afines de las artes.

- Del lenguaje arquitectónico como bucle sin fin de la cita eterna y desencantada de arquitecturas previas (clásicas o modernas) que anula la capacidad de propuesta. Asumir esta desmaterialización sería el punto de partida para una nueva búsqueda.

Bibliografía

Archivo "Les Immatériaux" del C.G.Pompidou, París, Cajas 94033/223; 94033/224; 94033/237; 95052/026; 95052/027.

BLISTÈNE, Bernard, "Conversazione con Jean-François Lyotard" en Flash Art, nº127, Milano, 1985. p.85, Consultada versión inglesa, disponible en <http://www.kether.com/words/lyotard/>

LYOTARD-withBlistene-LesImmatériaux-FlashArt-March1985.pdf [consulta:03-11-2014]

GUERRIER, Phillipe. Metope [video], Salon Concept, 1985.

HUDEK, Anthony "From Over to sub-exposure: The Anamnesis of Les Immatériaux", en Tate Papers 12, London, 2009.

LYOTARD, J.F. "Album et inventaire" de la manifestation "Les Immatériaux", París, Editions du Centre Georges Pompidou, 1985

LYOTARD, J.F. "Epreuves d'écriture" de la manifestation "Les Immatériaux", París, Editions du Centre Georges Pompidou, 1985

LYOTARD, Jean-François. "Postmodernism" ICA DOCUMENTS, nº4, London, 1986.

PERRATON, Charles. "L'ovre des petits récits autonomes", en Yannick Courtel, Nathalie Heinrich, Jean-François Lyotard, Charles Perraton, Les Immatériaux au Centre G. Pompidou en 1985: étude de l'événement exposition et de son public, Paris, Expo-Media, 1986 pp 13-22.

SANTARCANGELI, Paolo. Libro de los Laberintos. Madrid, Ediciones Siruela, 2002.